

bilden insofern einen ersten Höhepunkt, als hier die Spezifizierung und methodische Erfassung der Melodielehre in unmittelbare Nähe zur zeitlich führenden praktischen Komposition vergleichbarer Stiltendenz vorstößt.

War es Riepels Hauptverdienst, die Melodik unter harmonischer und metrischer Maßgabe erörtert zu haben, so ist es Koch zu danken, daß er die Melodielehre zu einem der Harmonielehre gleichrangigen Gebiet der Kompositionslehre machte. Freilich fand er darin kaum Nachfolge. Hierzu sei auf die Dissertation von A. Feil¹ und meine Darstellung der deutschen Kompositionslehre² verwiesen. Auch ist es leider nur möglich, stichwortartig auf das Verhältnis der Melodielehre zum galanten Stil, zur Figurenlehre und zum manierlichen Generalbaß-Spiel hinzuweisen.

Abschließend sei versucht, die Stellung der Melodielehre in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts weniger in ihrer Entwicklung als in ihrer stilistischen Prägung zu charakterisieren; und zwar von drei Gesichtspunkten aus: vom Kontrapunkt, vom Generalbaß und vom galanten Stil. — Vom Kontrapunkt und seiner Überwindung als Stilprinzip her gesehen ergibt sich: 1. die grundsätzliche Beachtung der Horizontale im Satz; 2. die Konvergenz von Kontrapunkt und Kantabilität im Bachschen Choralatz; 3. das satztechnische Primat der Einstimmigkeit bei Mattheson anstelle der Zweistimmigkeit bei Fux und der Vierstimmigkeit bei Bach; 4. der Wegfall kontrapunktischer Tauglichkeit als eines melodischen Kriteriums. — Vom Generalbaß her gesehen ergibt sich: 1. die Führung der Außenstimmen als Satzregulativ; 2. eine Melodisierung der Baßlinie, zuerst dargestellt bei Niedt und von ihm Baßvariation genannt; 3. die Umdeutung der Manieren in wesentliche Melodiebestandteile; 4. die Betonung des Melodischen, wie sie aus der Verminderung der Stimmenzahl im praktischen Generalbaßspiel resultiert. — Vom galanten Stil her gesehen ergibt sich: 1. der Oberstimmen-Charakter der Melodik und deren bald erlangte thematische Bedeutung; 2. die Bindung ans periodische Prinzip; 3. die Bindung an die Kadenz-Harmonik; 4. das Zusammenwirken aller dieser Faktoren hinsichtlich der Form, ihrer kompositorischen Bedeutung und kompositionstheoretischen Einschätzung.

Wesen und Umfang der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts werden nicht weniger als durch die Harmonielehre durch die Melodielehre bestimmt.

OSWALD JONAS / CHICAGO

Zur realen Antwort in der Fuge bei Bach

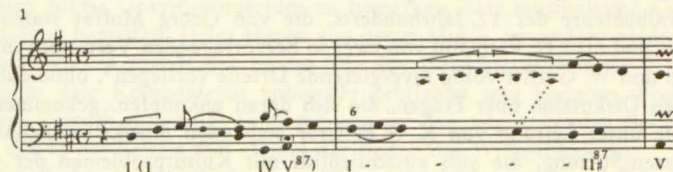
Während in den meisten Büchern zur Fuge die tonale Antwort sehr ausführlich besprochen wird, wird die reale Beantwortung nur kurz gestreift; man begnügt sich zumeist mit der Feststellung, daß sie in einer simplen und notengetreuen Transposition besteht. Dieser Vorrang in der Besprechung erklärt sich ganz natürlich aus der Entstehungsgeschichte der tonalen Antwort; war sie doch dazu bestimmt, einem der Fugenform innewohnenden Mangel abzu helfen, nämlich der Gefahr, einfach in eine Reihe von Einsätzen zu zerfallen. Die tonale Anpassung ermöglichte einen organischen Zusammenschluß wenigstens zwischen zwei Einsätzen und beförderte den fließenden Verlauf des Ganzen: die Dominante war da oft erst mit dem

¹ A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955.

² *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, B&H 1961; im Anh. Erstdruck des *Compendium Musices* von J. A. Scheibe.

Ende der Antwort erreicht. Selbstverständlich hing die Wahl der Antwort — ob tonal oder real — immer noch von der besonderen Beschaffenheit des Themas ab, worüber ich hier aber nicht sprechen will. Uns interessiert hier vielmehr folgende Tatsache. Wenn die tonale Antwort eine so glückliche Lösung darstellt, zur Vereinheitlichung der Fugenform beizutragen, mutet es dann nicht fremd an, daß Bach im Wohltemperierten Klavier der realen Antwort einen so breiten Raum gibt, nämlich sie in einem Drittel des ersten Teiles, und fast in der Hälfte des zweiten Teiles anwendet? Hier kommen wir zu der besonderen Art, wie Bach die reale Antwort behandelt. War also der Zweck der tonalen Antwort ein ganz bestimmter, wie oben beschrieben, so konnte derselbe Zweck vielleicht erfüllt werden bei Anwendung anderer Mittel. Das Thema wird zwar notengetreu beibehalten, aber sein Sinn und seine tonale Bedeutung wird geändert und angepaßt durch den ihm beigefügten Kontrapunkt. Die Antwort bleibt zwar noch eine reale — aber in einem rein linearen und sozusagen oberflächlichen Sinn. Bei dieser Behandlung erfüllt sie die Aufgabe der tonalen Antwort auf einem vielleicht sogar kunstvolleren Weg. In dieser Form stellt die reale Antwort einen besonderen Typus dar: ich möchte sagen, reale Antwort aber mit der Wirkung einer tonalen. Ein in dieser Beziehung noch einfaches Beispiel bietet die erste *C-dur-Fuge* — einfach, weil das Thema in seinem ersten Teil innerhalb des Tetrachords vor sich geht, also beantwortet wird mit dem Tetrachord *g-c* innerhalb des *C*-Klanges, wie es der Kontrapunkt zum Ausdruck bringt.

Weniger selbstverständlich und eher subtil ist die Behandlung des Themas in der ersten *D-dur-Fuge*. Das Thema steigt vom *D* zum *fis*, das mit einem ausgeschriebenen Doppelschlag verziert ist und zunächst zum *D* zurückgeht; von da erhebt es sich zum *H* (im Sinne einer Unterdominante) und geht nun schrittweise über *fis* (verziert mit der Nebennote *g*) zurück zum *D*. Gerade nun über dem *Fis* setzt die reale Antwort ein, innerhalb der Tonika; die ersten vier Töne des Themas, die ursprünglich aus einer Terz plus einer Nebennote bestehen, formen nun eine Quart. Das *cis* bildet zusammen mit dem *a* des Themas und dem *e* im Baß einen Durchgangsklang innerhalb der *I*, die bis zum *d* des Basses und dem *fis* des Themas wirksam ist.



Die ursprüngliche Linie des Themas ist also in der Antwort genau erhalten, aber die Bedeutung hat sich geändert — die Wirkung einer tonalen Antwort ist erreicht!

Ein anderes Beispiel einer sogenannten realen Antwort, aber behandelt in fantastischer Art: die *fis-moll-Fuge* des ersten Teiles. Das Thema zeigt die Auskomponierung des *fis-moll*-Klanges, ausgedrückt in gebrochenen Terzen mit Durchgangstönen ausgefüllt — aufsteigend und dann vom *cis* wieder absteigend zum *fis*. Über dem abschließenden *fis* setzt die Antwort ein: *cis* aufsteigend zum *e*, wodurch die Antwort nun tatsächlich innerhalb des Septakkordes auf dem *fis* einsetzt, und der nächste Terzdurchgang *dis-fis* als *IV* in *Fis-dur* erscheint, von da Bewegung im Septklang auf *gis*, wobei das *his* erst am Beginn des nächsten Taktes auftritt. Erst über dem letzten *cis* des *comes* stellt sich die gültige *I* in *cis* ein! Hier wiederum kann nur von einer realen Antwort im rein wörtlichen Sinn gesprochen werden, die Bedeutung ist eine durchaus tonale. *Dux* und *comes* sind miteinander verknüpft in höchst bemerkenswerter Form. (Ähnlich verhält es sich — wenigstens zu Beginn — in der *A-dur-Fuge* des zweiten Teiles).

